

Преломление образа «английского чудака» в романах О. Хаксли 1920-х гг.

Образ «чудака» — один из излюбленных в мировой литературе. И хотя по масштабу распространения он «космополитичен», его манифестации в национальных литературах достаточно конкретны, связаны с культурно-историческим контекстом и особенностями национального менталитета.

Яркой спецификой в ряду «собратьев» отмечен «чудак» в литературе Англии — страны, где самый «образ жизни обладает способностью рождать индивидуалистов, которые... предпочитают отличаться от других людей»¹. Дж. Б. Пристли подчеркивает тот факт, что «чудаки исполнены фантазий и причуд и любят поэкспериментировать над собственным существованием, им тесно в жестких рамках общего уклада... Наша страна всегда была страной чудаков, ими кишмя кишит английская литература прошлого...»².

Современные лингвокультурные исследования выявляют типаж «английского чудака» в качестве значимого концепта английской ментальности³, который «представляет собой зафиксированное в языковом сознании представление о типовом поведении человека, отличающегося от других в рамках британского социума»⁴. Для описания концепта выявляют базовые признаки: «1) человек, 2) вызывающий недоумение, 3) своей необычностью, 4) получающий оценку (положительную или отрицательную)»⁵. В основе типажа лежит идея «странности», выражающаяся в противопоставлении нормы и отклонения от нее. В этой связи в качестве наиболее частотных фиксируются «два основных значения, выделяемых в содержании рассматриваемого концепта: эксцентрик и психически ненормальный... Под психически ненормальными обычно понимают... людей, чье поведение не поддается рациональному объяснению»⁶. При этом важен факт историчности самого понятия нормы и связанная с ним вариативность конкретных проявлений эксцентричности. Именно английская национальная культурно-ис-

торическая традиция оказала влияние на формирование и становление типажа, для понимания сущности которого, с точки зрения В. Карасика и Е. Ярмаховой, важны следующие аспекты: «Отношение к чудакам (людям, ведущим себя эксцентрично) в английской культуре отличается высокой степенью толерантности и детально отражено в английской литературе. ...Большей частью чудаки представлены в виде комических персонажей, для которых поведение, воспринимаемое другими как нонсенс, является нормальным компонентом жизни. Причиной эксцентричного поведения часто является протест против жесткой упорядоченности жизни. <...> Увлеченность своим занятием... наполняет жизнь чудаков смыслом и делает их счастливыми. Отношение к чудакам и чудачеству выступает своеобразным индикатором стабильности общества»⁷.

В свете отражения данной характеристики в литературе Англии первых десятилетий XX в., проблемный статус приобретают герои-эксцентрики Олдоса Хаксли в его романах 1920-х гг.: «Желтый Кром» («Crome Yellow», 1921), «Шутовской хоровод» («Antic Hay», 1923), «Эти бесплодные листья» («Those Barren Leaves», 1925), «Контрапункт» («Point Counter Point», 1927). Система образов его романов не просто изобилует «чужаками» — она тотально эксцентрична. По замечанию Дж. Мекьера, «чужаки в мире Хаксли бесчисленны»⁸. Писатель в своем творчестве 1920-х гг. продолжает традицию изображения чужаковатых и экстравагантных персонажей, начатую Беном Джонсоном, Смоллеттом, Стерном, Диккенсом и др.

Герои Хаксли в целом соотносятся с традиционным «английским чужаком»: они одержимы какой-либо одной «сверхидеей», которая определяет эксцентричный вид деятельности. Так, например, в романе «Желтый Кром» барон Лапит захвачен идеей превосходства карликов над людьми нормального роста — и создает в своем замке «царство карликов» в миниатюре; сэр Фердинанд устанавливает связь между культурой духа и размещением уборных — и не только разрабатывает модель «правильных» туалетов, но и претворяет ее в жизнь. В «Шутовском хороводе» архитектор Гамбрил создает теорию «идеальных пропорций» как путь совершенствования бытия — и в соответствии с ней модель «идеального Лондона»; физиолог Шируотер поглощен задачей раскрыть тай-

ну жизни и проводит один причудливый опыт за другим. В «Этих бесплодных листьях» мисс Триплоу озарена идеями в духе теософии, спиритуализма, мистицизма. Подобных примеров множество.

Разнообразие эксцентриков Хаксли соотносится с представителями социальных групп, к которым традиционно применим образ «английского чудака» (согласно концепции В. Карасика и Е. Ярмаховой). Так, по роду занятий и социальному статусу среди них выделяются ученые (Шируотер, Эдвард Тэнтемаунт и др.), богатые и знатные люди, в том числе аристократы (барон Лапит, сэр Фердинанд, сэр Генри Уимбуш, лорд Эдвард, мистер Болдеро и др.), представители искусства (Марк Рэмпион, Казимир Липиат, Джон Бидлейк и др.), состоятельные вдовы (Люси Тэнтемаунт, Майра Вивиш), одинокие незамужние дамы (мисс Триплоу, Беатриса, Дженни), священники (мистер Бодихэм). По взгляду на мир можно выявить атеистов (Колмэн, Спэндрелл, Илидж), интеллектуалов (Денис Стоун, Гамбрил-младший, Фрэнсис Челифер, Кардан, Калами, Скоуган, Филипп Куорлз), приверженцев левых взглядов (Франк Илидж).

Тем не менее, особенности художественной репрезентации «эксцентрика» в романе О. Хаксли 1920-х гг. дают основание говорить об особом преломлении традиционного образа «английского чудака» в творчестве писателя.

В основе построения образов «эксцентриков» Хаксли лежит не мотив отклонения от нормы, а, скорее, мотив отсутствия единой нормы как таковой.

Художественная реальность романов писателя — мир, утративший опору, разочаровавшийся в идеалах прошлого, отказавшийся от привычных ценностей (отсюда — аллюзии к «Гамлету» Шекспира, переключки с «Бесплодной землей» Элиота и т. п.). Традиционные нормы в мире Хаксли теряют свой статус, карикатурно искажаются, пародируются. Так, в «Шутовском хороводе» эпизод с «ключом от Абсолюта» основан не просто на комизме ошибки (лаборант понимает буквально слова о ящике с Абсолютом, не сообразив, что речь идет о водке), но ошибка доведена до степени нонсенса (нельзя представить, что в реальности Абсолют может быть помещен «под ключ» в сейф). Подобно Быку Маллигану в «Улиссе» Джойса, Колмэн пользуется извращенной религиозной

риторикой («Верую в единого дьявола, отца недержателя мочи и ка-ла, в Самаэля и в супругу его, всепорочную девку» и т. п.⁹), пародирует христианские обряды (например, в «эпизоде Монстра») и т. д.

В ситуации глобальной смыслоутраты, обусловленной резкими изменениями в социально-политической и духовной жизни Европы двадцатых годов, Хаксли вообще снимает вопрос о нормативности: «Все одинаково правы и одинаково не правы, и никто из них не слушает остальных»¹⁰.

При отсутствии единой объективной нормы персонажи утверждают нормы субъективные, и в этом — их суть. Так, в «Желтом Кроме» «человек рассудка» мистер Скоуган провозглашает превосходство разума над чувством, а художник Гомбо выступает за здоровую естественность; Меркаптан проповедует «золотую середину между вонью и стерильностью», а Эмили воплощает идею «мистического союза» между телесным и духовным; Джон Бидлейк — приверженец гедонизма, Филипп Куорлз олицетворяет «чистый интеллектуализм» и т. д.

Обусловленность персонажа какой-либо идейной доминантой с неизбежностью противопоставляет его множеству других героев — носителей своих субъективных «сверхидей». На противопоставлении «точек зрения» основано композиционное построение романов Хаксли. В основе его лежит принцип «художественного контрапункта» (термин введен М. М. Бахтиным). Анализируя структуру «контрапунктического» построения романа Хаксли, Дж. Мекьер делает вывод: «Каждый герой у Хаксли... последовательно склоняет каждую тему в соответствии со своей собственной искаженностью (эксцентрическим мировидением. — С. Ф.)... Когда группа героев-эксцентриков у Хаксли обсуждает какой-то вопрос; развивается серия вариаций; поскольку каждый из эксцентриков «изгибает» тему так, чтобы она соответствовала ему»¹¹. Согласно теоретическим положениям Б. А. Успенского, рассматривающего точку зрения как «центральную проблему композиций произведения искусства»¹², эффект основан на приемах манипулирования авторской точкой зрения и точкой зрения персонажа (под автором понимается в том числе герой, которому принадлежит высказывание). Согласно классификации Успенского, в романах Хаксли можно выделить в качестве наиболее частотных прием

одновременного использования нескольких «точек зрения», в ракурсе которых описывается одна и та же сцена (например, в «Контрапункте» срез мироощущений персонажей в связи с концертом Баха), и последовательную смену авторских позиций (например, в «Шутовском хороводе» отдельные главы написаны поочередно с точки зрения Гамбрила, Майры, Липиата и т. д.).

Каждый герой Хаксли в столкновении с «миром других равноправных с ним сознаний»¹³ предстает как «особая точка зрения на мир и на самого себя»¹⁴. Так, уже в первом романе писателя «Желтый Кром» очерчена проблема трагической обособленности людей друг от друга, название которой дает Денис Стоун: «Мы все — параллельные прямые»¹⁵. Денису, влюбленному в Анну, с его увлеченностью романтическими идеями в духе Шелли (и как следствие — со склонностью романтизировать действительность), девушка представляется «небесным созданием»; героиня воспринимает это как забавное чудачество, находит Стоуна «милым молодым человеком» — но не более. Герой искренне жалеет глухую Дженни (как несчастную с искаженным восприятием мира) — но лишь до тех пор, пока не замечает в ее записной книжке язвительные и весьма меткие карикатуры на собственную персону. Когда «демонический» Спэндрелл в «Контрапункте» находит для себя выход из духовного тупика, то остается не понят: Марк Рэмпион, которому герой доверяет свое открытие, не способен на отклик, которого ждет Спэндрелл, в силу «заданности» точки зрения. Таким образом, «особость» героев Хаксли гипертрофирована до степени предельной обособленности и ведет к замкнутости в рамках узколичных представлений о мире и непроницаемости для понимания извне.

В системе образов романов Хаксли 1920-х гг. особое место принадлежит «автобиографическим» героям (Денису Стоуну («Желтый Кром»), Теодору Гамбрилу-младшему («Шутовской хоровод»), Фрэнсису Челиферу («Эти бесплодные листья»), Филипу Куорлзу («Контрапункт»)). В отличие от других «эксцентриков», они не формулируют какие-либо ценностные (или антиценностные) системы, а противопоставляют всякому идеалу «абсолютное сомнение» (по формулировке В. С. Рабиновича¹⁶), своего рода «нулевой» уровень аксиологической ориентации (недаром Гамбрил,

«примеряющий» разные мировоззрения, но не идентифицирующий-ся ни с одним из них, сравнивает себя с хамелеоном; Куорлз определяет свою позицию как «аморфное состояние интеллекта» и т. д.). Эта адекватная реакция на ситуацию тотальной эксцентричности, заданной множеством индивидуальных норм, не избавлена от «позиционности»: здесь принципиальный скептицизм и составляет эксцентрическую точку зрения. С одной стороны, эта группа персонажей сопричастна авторской точке зрения (в рамках которой очевидна ограниченность эксцентрических позиций других героев). С другой стороны, их абсолютное сомнение предстает ущербным в аксиологическом плане (как без-ценное), не выходя, следовательно, за рамки позиций прочих эксцентриков. В подобном случае, опираясь на положения Успенского, можно выделить два рода авторских точек зрения: позицию *рассказчика* (того персонажа или некоего абстрактного лица, с чьей точки зрения ведется рассказ) и позицию *повествователя* (который со своей позиции может манипулировать рассказчиком)¹⁷. Таким образом, на уровне повествователя автобиографические герои Хаксли введены в круг эксцентриков.

Таким образом, каждому персонажу романов Хаксли 1920-х гг. свойственны признаки «эксцентрика». В этой связи тотальную «эксцентричность» можно назвать сущностной чертой системы образов романов Хаксли 1920-х гг. Она является отражением экзистенциальной ситуации, в которую помещены персонажи, а именно ситуации утраты бытийных ориентиров. В этой связи меняется причинная составляющая эксцентричности. Она заключается не в «протесте против жесткой упорядоченности жизни»¹⁸, а в требовании нового порядка в условиях хаоса.

Чтобы более четко представить зависимость эксцентричности героев от проблемного характера их бытия, обратимся к взглядам писателя на сущность человеческой личности. Этой темы автор касается в философской эссеистике 1920-х гг. Согласно видению Хаксли, цельной личности не существует, ибо человек принципиально множественен. И в этом объективном качестве непознаваем как для посторонней, так и для собственной субъективности. То есть реальный человек, по Хаксли, всегда нечто большее, чем представляется ему самому и кому бы то ни было. Личность же

есть избирательный сколок от множества, обусловленный ограниченностью сознания и несовершенством восприятия. «Действительно эта “цельная личность”, строго говоря, — мифологическая фигура, состоящая... из целой колонии душ... о многообразной деятельности которых наше сознание... осведомлено очень слабо и опосредованно — мы не в состоянии познать реальную природу нашей личности как целого. Единственное, что мы можем, — это осмелиться создать гипотезу... назвать ее Человеческой личностью и надеяться, что обстоятельства не обнаружат слишком безнадежной ложности наших догадок»¹⁹.

Персонажи Хаксли обречены на субъективность и ограниченность, потому что это для них единственная возможность позиционировать себя в мире, где нет и, по Хаксли, не может быть определенности. Показательно признание «автобиографического» героя Фрэнсиса Челифера («Эти бесплодные листья»): он настаивает, что всякая «нормальность», «центральность» отныне «есть чудные [odd] исключения (из правил. — С. Ф.)», они не имеют отношения к великой реальности, лживы, подобно идеалу любви, мечтам о будущем, вере в справедливость. Жить среди их порождений — значит жить в мире ярких обманов, в стороне от реального мира; это бегство»²⁰. Фрэнсис Челифер в этой ситуации *осознанно* принимает эксцентричность как подобие выхода из абсолютной неопределенности, порождающей ощущение бессмыслицы бытия.

В этой сознательной нацеленности на обретение смысла состоит критерий разделения героев в романах Хаксли 1920-х гг. на две категории. Одна из них может быть обозначена как «стихийные эксцентрики» (сэр Фердинанд, барон Лапит, лорд Эдвард, Шируотер, Сидни Куорлз). Другая категория персонажей — «эксцентрики сознательные»; к таковым относится подавляющее большинство «чудаков» Хаксли. Так, если «стихийный эксцентрик» *некритически* утверждает свое «я» в качестве мерки всего мира, т. е. как *данность* (Геркулес Лапит, будучи карликом, считает это нормой, а обычный рост людей — отклонением от нее; в представлении Шируотера, лишь наука из всего многообразия человеческих изобретений достойна внимания и т. д.), то «эксцентрик сознательный», отдавая себе отчет в непознаваемости и бесконечности мира, редуцирует его в личном мировоззрении и деятельно-

сти до размеров собственной индивидуальности. Так, например, в «Контрапункте» «богоборец» Спэндрелл, высказывающий идею мировой предопределенности и всеобщего зла, приходит к мысли об отсутствии Бога и дьявола; Марк Рэмпион переживает кризис своей теории «естественного человека», называя себя «извращенным проповедником»; Илидж прозревает несущественность своих идеалов по сравнению с иррациональностью смерти и т. д.

Тем не менее, в связи с установкой на изначальную множественность бытия очевидна иллюзорность позиций всех «эксцентриков» романов Хаксли 1920-х гг. Теоретические построения, практические эксперименты героев развенчиваются, обнаруживается их ущербность, несостоятельность перед лицом внешнего мира. Хаксли все время сталкивает эти два плана реальности: искусственно ограниченную, субъективную действительность «эксцентриков» и некую объективную, но непознаваемую — и потому иррациональную — за пределами всякой человеческой субъективности. Результатом этого столкновения в романах становится совмещение трагического и сатирического начал.

Драмы героев даны сквозь призму смехового — иронии, комических преувеличений, гротеска, нонсенса на грани абсурда и т. д. (выше было сказано о некоторых таких элементах прозы Хаксли). Всеобщее непонимание героями реальности и друг друга дано в ироническом ключе. Это выражается, в частности, при демонстрации несоответствия разных планов (например, «фразеологического» и «идеологического» (по типологии Б. А. Успенского²¹); в «Контрапункте» при передаче в несобственно-прямой речи Илиджа на точку зрения героя накладывается позиция повествователя, иронически оценивающего взгляд героя на жизнь богатых). Комично несоответствие между именем карлика Лапита (Геркулес) и его малым ростом вкупе с амбициями по преобразованию мира. Гротескный характер имеет образ созданного Лапитом государства карликов в миниатюре (как и его разрушение от рук сына-«великана»). Черты героев, отмечающие трагичность существования, доводятся в количественном соотношении до степени абсурда и переходят в пародию. Так, нескончаемые богохульства Колмэна достигают степени самозабвенного фиглярства; в роли

богоборца Спэндрелл до банальной театральности; сравнения Майры с умирающей на смертном одре лишь подчеркивают ее насыщенную развлечениями жизнь и т. д. При этом само страдание приобретает оттенок гротеска (например, при сопоставлении Бидлейка-гедониста и Бидлейка-пациента со страшным диагнозом, самоубийство карлика Лапита по обычаям римлян на фоне уничтожающей цитаты из римского историка и др.). По замечанию М. Бредбери, в творчестве Хаксли двадцатых годов «подлинная бессмысленность и смыслоутрата становятся печальной комедией»²².

Чертой, отделяющей «эксцентриков» Хаксли от традиционного образа «чудака» в литературе прошлого, является ориентированность их чудачеств вовне. Так, традиционный «английский чудак» не распространяет своих чудачеств за пределы собственной жизни²³. «Все чудачки, — отмечает Дж. Б. Пристли, — исполнены фантазий и причуд и любят поэкспериментировать над *своим* существованием...»²⁴ (курсив мой. — С. Ф.). В отличие от них персонажи Хаксли расширяют область эксцентрической деятельности, проецируя свои нормы и мировоззрение во внешний мир. Они активно проповедуют свои идеалы, экспериментируют не только с собственным существованием, но и с жизнью других людей. *Такое поведение характерно именно для «сознательных эксцентриков»*. Например, теория Рационалистического государства мистера Скоугана в основе своей имеет установку на проведение глобального эксперимента по «очищению» природы человека; Колмэн высказывает желание того, чтобы воспитать ребенка в духе своей жизненной философии; Рэмпион активно проповедует свой идеал «естественного человека» окружающим; Люси проводит своеобразный эксперимент с Уолтером Бидлейком, признаваясь, что не прочь в старости заняться «человеческой зоологией», и т. д.

Вызывает интерес в этой связи выделение Дж. Б. Пристли особого «ответвления» от типа «английский чудак», которому писатель дает название «маньяка», отмечая при этом, что XX век — это время «маньяков»²⁵. В сопоставлении с образом традиционного «эксцентрика» Пристли характеризует новый тип следующим образом: «Чудак изобретал особый образ жизни, который был удобен только для него, маньяк прокладывает путь для человечества,

а так как он владеет средством от всех зол, он агрессивен, боевит и пылко проповедует свою религию... Но самое в нем главное — это его неколебимая уверенность в том, что его причуда спасет мир. Он вызывает смех совсем не потому, что у него есть странности... а потому, что он лишен какого-либо чувства меры. И это нас смешит — ведь юмор чутко реагирует на всякое смещение ценностей, потерю равновесия и соразмерности»²⁶. «Трудно сказать, из-за чего они так расплодились в наше время, — продолжает Пристли. — ...В прошлые века их не было на свете, особенно в периоды сложившихся режимов власти, общеизвестной и общепринятой философии, единой религии. В такие времена для чистоплотности, порядка, чувства меры и понимания того, что представляет собой ценность, имелось собственное место, и у маньяка с его болезненным мировоззрением не было питательной среды. Но в переходные эпохи, когда единый мощный луч разъят на сотню меркнущих и загорающихся разноцветных лучиков, когда система власти, и религия, и философия теряют свою ценность, на сцене появляются маньяки»²⁷.

Признаки, выделяемые Пристли при описании «маньяков», соотносятся с вышеприведенной характеристикой «эксцентриков» Хаксли. Можно заключить, что речь идет об одном феномене. Хаксли в своих романах действительно фиксирует особую разновидность «английского чудака» в контексте реалий XX в. — эпохи утраты ориентиров, ниспровержения авторитетов, переоценки всех ценностей.

¹ Овчинников В. В. Корни дуба // Овчинников В. В. Ветка сакуры. Корни дуба. Горячий пепел. М., 1988. С. 283.

² Пристли Дж. Б. Маньяки // Пристли Дж. Б. Заметки на полях. М., 1988. С. 52.

³ Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудака». М., 2006.

⁴ Там же. С. 219.

⁵ Там же. С. 121—122.

⁶ Там же. С. 197.

⁷ Там же. С. 106.

⁸ Meckier J. Aldous Huxley: Satire and Structure. L., 1969. P. 16.

⁹ Хаксли О. Шутовской хоровод. М., 1996. С. 58.

¹⁰ Хаксли О. Контрапункт // Хаксли О. О дивный новый мир! Обезьяна и сущность. Рассказы. М., 2002. С. 56.

- ¹¹ Meckier J. Aldous Huxley: Satire and Structure. L., 1969. P. 42.
- ¹² Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 2000. С. 10.
- ¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 58.
- ¹⁴ Там же. С. 54.
- ¹⁵ Хаксли О. Желтый Кром. Рассказы. М., 1987. С. 33.
- ¹⁶ См.: Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. Екатеринбург, 2001.
- ¹⁷ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 189—190.
- ¹⁸ Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудак». С. 106.
- ¹⁹ Huxley A. Do What You Will. L., 1947. P. 479.
- ²⁰ Huxley A. Point Counter Point. Harmondsworth, 1971. P. 132.
- ²¹ См.: Успенский Б. А. Поэтика композиции.
- ²² Bradbury M. The Modern British Novel. L., 1994. P. 152.
- ²³ Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудак». С. 106.
- ²⁴ Пристли Дж. Б. Маньяки. С. 52.
- ²⁵ Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. С. 53.
- ²⁶ Пристли Дж. Б. Маньяки. С. 53.
- ²⁷ Рабинович В. С. Олдос Хаксли: эволюция творчества. С. 55.

Ю. С. Храмцова

«Венок эротических новелл» Джованни Боккаччо и Андрея Кучаева

Любое литературное произведение содержит нераскрытые, имплицитные, незамеченные или, наоборот, узнаваемые места, которые читатель может привлечь для интерпретации, анализа, осмысления рассматриваемого текста. Однако в этом случае необходимо обладать общими, фоновыми знаниями о культуре, эпохе, традициях, литературе и искусстве в целом, чтобы суметь извлечь те или иные намеки, расшифровать знакомые коды, определить текст или другой источник, взятый в качестве прототипа для вновь созданного произведения.

В данном случае речь идет об *интертекстуальных связях*, которые читатель может распознать во время чтения текста. Под *интертекстом* понимается не только чужой текст, вставленный